

ДВЕ ТЮТЧЕВСКИЕ „ОСЕНИ” В ПЕРЕВОДЕ Л. САБО

Н. С. Салма

Леринц Сабо — первый поэт-переводчик, познакомивший венгерских читателей с лирикой Ф. И. Тютчева. Обращение Л. Сабо к творчеству Тютчева, (которого он считает, наряду с Пушкиным и Лермонтовым, своим любимейшим русским лириком), поэта, чья деятельность проходила в стороне от русской литературной действительности его времени, чей индивидуализм долгое время делал его поэзию поэзией для немногих, представляется нам чрезвычайно интересным. Один из старейших венгерских литературоведов Марцелл Бенедек пишет о мастерстве художника-переводчика: „Положительная оценка заключала уже в том, кого выбирает переводчик. Какая-то духовная близость должна существовать между ним и выбранным поэтом, в противном случае его работа — лишь механическая работа мастера, игра в форму.”¹ Духовная близость, проявляющаяся в одинаковом художественном восприятии мира, двух писателей, разделенных не только языком, средой, традициями, но и целым столетием во времени, тем не менее очевидна: для талантливого венгерского поэта характерны и „углубленный самоанализ” — этот краеугольный камень тютчевской лирики, и художественное воссоздание „картин лирического содержания”, то, что Некрасов назвал у Тютчева „удивительной способностью охватывать характеристические черты картин и явлений природы”,² и стремление к „космическо-философским далям”³ — тютчевская „космогония и натурфилософия”.

Отношение венгерского поэта к языку как к „живой мистической материи” заставило его остановить выбор на лирике чародея слова Тютчева, чья поэзия была признана Фетом и русскими символистами эталоном художественного совершенства.

Леринц Сабо должен был „встретиться” с Тютчевым и для того, чтобы, открыв для себя лирический мир русского поэта, бывшего очень одиноким, несмотря на свой светский образ жизни, великолепными переводами сделав лирику Тютчева фактом венгерской поэзии, самому (по собственному своему признанию) не чувствовать больше самого страшного — одиночества.

Для анализа мы выбрали два стихотворения Ф. И. Тютчева, две „Осени”, по времени написания разделенные двадцатью семью годами и, на наш взгляд, отразившие те изменения, которые претерпела тютчевская форма за этот период.

¹ Benedek Marcell. Irodalmi Hármaskönyv Bp., 1966, 46. old.

² Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. IX. стр. 207.

³ Kis magyar irodalomtörténet Bp., 1961, 352. old.

Стихотворение „Осенний вечер” было написано в 1830 году, когда в журнале С. Е. Раича „Галатея” печатаются „Летний вечер”, „Видение”, „Бессонница”, „Как океан объемлет шар земной” и другие стихотворения, свидетельствующие о зрелости таланта поэта, о неприятии им последекабрьской действительности, о глубине гнетущих поэта мыслей о „забвении занесенном” поколении без будущего. Действительность, как справедливо замечает К. Пигарев, „воспринималась им в непрестанном противоборстве враждующих сил, и это представление о ней переносилось на весь существующий миропорядок.”⁴ Такое контрапунктное восприятие мира обуславливало близость космогонии и натурфилософии Тютчева к немецким идеалистическим теориям, в первую очередь к философии Шеллинга, воспринятой поэтом в ее специфической музыкальности, в диссонансах, рождавших гармонию и трансформировавшихся в поэзию. В то же время, тютчевская натурфилософия — явление специфически русское, она сравнима лишь с натурфилософией Льва Толстого, блестяще охарактеризованной Г. Плехановым в статье „Толстой и природа”.

Природа у Тютчева-пантеиста с одной стороны — живое, дышащее, совершенное существо, вызывающее восхищение, в „Грозе”, в „Весенних водах” и в ряде других стихотворений. Такое восприятие природы составляет один из мотивов тютчевской лирики. С другой стороны в тютчевской природе, так же как и в любви, заключено слепое „Нечто” — хаос, рок, губительная, испепеляющая сила, запечатленная в „Природе-сфинксе”, в „Не остывшей от зною”, в „О, как убийственно мы любим” или в стихотворении „Святая ночь на небосклон взошла”. Два контрапунктических голоса иногда сливаются в один аккорд, иногда звучат контрастно; мотивы — противоположные, противоборствующие — то переплетаясь, то расходясь вновь, встречаются в бесконечности, сливаются в единый, и, гармоничный в своем противоречии, образ очеловеченной Природы с ее вечно обновляющейся жизнью противопоставит образу Человека, к которому она равнодушна, и его призрачному существованию — этой „тени, бегущей от тени”. Мысль о призрачности человеческого бытия, такая знакомая поэтам-романтикам, а из современников поэта в особенности Баратынскому, у Тютчева становится основой сознания, окрашивает и пронизывает все творчество.

Тютчевская „Осень” 1830 года построена на двух контрапунктирующих мотивах: „умильная прелесть” светлых осенних вечеров, „таинство” умирающей для того, чтобы вновь возродиться природы составляет один из них. Второй мотив — в „зловещем блеске дерев”, в „порывистом ветре” — „предчувствии сходящих бурь”, в „ущербе и изнеможении”, в зловещих признаках чисто физического уничтожения, сравнимого лишь со смертью человека, и в „стыдливости страданья”, присущей человеку и очеловеченному кротко улыбающемуся осеннему вечеру. Конкретные картины зримого мира становятся у Тютчева теми исходными моментами, посредством которых передается философски осмысленный образ „стыдливости страданья”.

Леринц Сабо в переводе сумел передать и сокровенное, покоряющее колдовство прекрасных осенних вечеров, и нарастающую тревогу кричащих бесполойных красок, и увядание природы, и ее очеловеченное страдание, сочетание красоты и таинственности, столь важное в поэзии Тютчева:

⁴ К. Пигарев. Поэтическое наследие Тютчева. В книге: Ф. И. Тютчев. Лирика. М., 1960.

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть. . .

A szép őszi estékben valami
titokzatos és megható varázs van.

Следующие строки стихотворения Тютчева полны нарастающего смятения:

Зловещий блеск и пестрота дерев,
Багряных листьев томный, легкий шелест. . .

В переводе у Сабо — та же тревога: A fák rikító, szilaj színei . . .

(Кричащие, неудержимые краски деревьев. . .)

Затем тревога сменяется тишиной, смирением перед лицом неизбежного, идет подготовка к развязке: природа все больше приобретает человеческие черты — земля *грустно сиротеет*, а ветер становится *предчувствием* близящихся бурь:

Туманная и тихая лазурь
Над грустно-сиротеющей землею,
И, как предчувствие сходящих бурь,
Порывистый, холодный ветр порою. . .

У Сабо:

A komorodó, fáradt föld felett
a kék ég s fátyolnyi köd az arcán,
a le-lecsapó, borzongó szelek,
melyek mögött már tél sejlik s vad orkán . . .

Тютчевский образ сиротеющей земли заменяется образом земли усталой, хмуращейся, но эмоционально, или ассоциативно, образ сироты, даже скорее вдовы, рождается в великолепной строке:

's fátyolnyi köd az arcán' (С вуалевым туманом на лице. . .).

Заключительные четыре строки свидетельствуют о движении образа от частного к общему, от чувственно-конкретных картин к абстрактному обобщению:

Ущерб, изнеможение — и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья.

В переводе „ущерб, изнеможение” передаются одним словом 'hanyatlás', (спад), характерная тютчевская оксиморная метафора „кроткая улыбка увяданья” превращается в две: 'élet szelíd mosolya' (кроткая улыбка жизни) и, 'búcsúfénye' (ее прощальный свет), зато две последние строки переведены почти дословно:

Az, amit embernél úgy nevezünk,
hogy: a fájdalom fenséges szemérme.

(Что в человеке мы зовем
Возвышенной стыдливостью страданья.)*

Последовательно сохранен переводчиком и поэтический перенос, приобретающий особенное значение при движении образа от конкретного к абстрактному: Ущерб, изнеможение — и на всем mind hanyatlás, s minden ott a tünt
Та кроткая улыбка увяданья. . . élet szelíd mosolya búcsúfénye . . .

* В ранней редакции у Тютчева читаем: 12 Возвышенной стыдливостью страданья. Некрасов С., 1854.

Исследователи творчества Тютчева не раз отмечали, что его поэзии присущ некий скрытый символический смысл. Подтекст лирических стихотворений рождался не только в результате глубокого проникновения мысли и образа, но и во многом создавался той материей, из которой строился стих — словом, которое в лирике перестает быть адекватным точному названию понятий, „ибо нельзя точно назвать сложное, смутное, противоречивое состояние души”.⁵ „Поэзия, — пишет Гр. Гуковский, — условный ключ, открывающий тайники духа и восприятия самого читателя. Самый метод становится субъективным, и слово теряет свою общезначимую терминологичность, свойственную ему в классицизме. Слово звучит как музыка, и в нем выступают эмоциональные обертоны, оттесняя его предметный объективный смысл. Значение слова поэта в этой системе — не в словаре, а в душе читателя, ассоциативно откликающейся на призыв словесной мелодии.”⁶ Перед переводчиком Тютчева стояла задача найти в венгерском языке и так использовать словесный материал, чтобы он составил словесную мелодию, вызывающую у венгерского читателя примерно те же ассоциации, какие мелодия тютчевского стиха вызывает у читателя русского. Эту задачу понимал и сам Леринц Сабо; в предисловии к собранию своих художественных переводов он писал: „В языке есть свои особенности, вечные законы и изменчивые капризы. . . Лучшие образцы художественных переводов, решив языковые задачи, достигают такого же результата воздействия, как и оригинальные произведения.”⁷ В этом плане на первое место выдвигалась мелодика тютчевского стиха, под которой мы понимаем как эвфоническую выразительность, так и — вслед за Эйхенбаумом — „сочетания определенных интонационных фигур, реализованных в синтаксисе.”⁸

Леринц Сабо отлично справляется с этой задачей: первые строки стихотворения „Осенний вечер” построены у Тютчева на сочетаниях согласных: с, ст, св, ч, ств, создающих слуховой эффект тихого шелеста осенних листьев; Сабо сохраняет в переводе эту звуковую выразительность: нарастающая тревога следующих строк подчеркивается повтором звука „i” (rikító; szilaj szinei), а смягчающий тревогу легкий шепот листьев — двойным повторением артикля *a* с последующим сочетанием „ha”: „*a harsánytót a halk hervadásban*”.

Четыре строки тютчевского стихотворения — 5, 6, 7, 8 — построены с использованием различных сочетаний гласных *o*, *y*, *ю*, усиливающих ощущение грусти, уныния и безнадежности. Некрасов писал о том впечатлении, которое произвели на него стихи Тютчева: „Каждый стих его хватает за сердце, как хватают за сердце в иную минуту беспорядочные, внезапно набегающие порывы осеннего ветра: их и слушать больно, и перестать слушать жаль.”⁹ Сабо в переводе достигает того же эффекта использованием ассонансов.

Синтаксическая структура перевода соответствуют оригиналу, но не всегда последовательно: двенадцать строк „Осеннего вечера” представляют собой у Тютчева одно предложение, и в этом отношении стихотворение это не менее совершенно по форме, чем известное лермонтовское „Когда волнуется желтеющая нива.”

* * *

⁵ Гр. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1966, стр. 47—48.

⁶ Там же.

⁸ Цит. по Поэтическому словарю. А. Квятковский. Поэтический словарь М., 1966, стр. 154.

⁹ А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. IX, стр. 207.

Двадцать семь лет спустя, 22 августа 1857 года, по дороге из Овстуга в Москву экспромтом Тютчев пишет еще одно стихотворение об осени. Переходя к анализу этого лирического этюда, мы должны остановиться на проблеме развития художественного метода поэта. Согласно одной точке зрения, высказанной исследователями творчества Тютчева, его художественный метод окончательно сложился еще до опубликования в Современнике „Стихотворений, присланных из Германии“, и все написанное им позднее не представляет собой чего-либо качественно нового. Другая точка зрения освещает вопрос соотношения элементов реализма и романтизма в позднем творчестве поэта. Поздняя лирика, безусловно, не простое дополнение к ранней: подобного образца реалистической живописи как „Есть в осени первоначальной“ мы не находим в ранней лирике поэта. Мысль выражается здесь иными художественными средствами. Невольно приходят на память строки Бориса Пастернака:

В родство со всем, что есть, уверясь,
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

Стихотворение классически просто, а романтический элемент проявляется в „эмоционально-приподнятом, взволнованном восприятии окружающей жизни, в обостренном чувстве прекрасного, в ощущении живой связи человека и природы.“¹⁰

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора. . .

В первой строке стихотворения осень названа Тютчевым первоначальной, не ранней, а именно первоначальной. В этом эпитете есть не только свежесть и нестертость, а как будто несущийся со стремительной высоты отзвук колокольного звона, холодноватое и торжественно — щемящее, как далекое горное эхо, звуковое сочетание 'альн', перекликающееся с 'альн' четвертой строки:

Весь день стоит как бы хрустальный. . .

В переводе:

Kora ősszel néha a friss táj
arcára pirt még csodák tüze fest.
A nappal tiszta, mint a kristály . . .

Сабо не передает, а может быть просто не хочет передать, тютчевскую простоту и создает изысканно-изящный образ „окрашенного в румянец огнем чуда лица“ ранней осени. (Иногда ранней осенью огонь чуда окрашивает румянцем лицо свежего пейзажа. . .) Такой образ мог бы родиться и у Тютчева, но в „Осени“ 1830 года его нет; лишь один эпитет 'дивная' мог бы быть воспринят как намек на таинство природы, однако, скорее всего, это синоним слова 'прекрасная'. В третьей строке Сабо находит великолепную рифму 'friss táj—kristály' (свежий пейзаж — хрусталь) для передачи тютчевской рифмы 'первоначальной — хрустальный'.

Завершающая строка первого четверостишия поражает эпитетом „лучезарный“. Интересно признание Паустовского об этом эпитете: „Я слышал

¹⁰ И. В. Петрова. Творчество Ф. И. Тютчева 1850-х — начала 1870-х годов. Автореферат диссертации. М., 1963, стр. 18—19.

это слово еще в юности, („лучезарные вечера” Тютчева), но долго не знал его точного смысла. Только в пожилом возрасте я узнал, что это слово обозначает спокойный, бестрепетный, все озаряющий свет солнечных лучей и чаще всего применяется к свету вечернему или осеннему.”¹¹ Строка перевода *’és fényben tündöklök az est’* (И вечер красуется в сиянии) прекрасна по музыке, создаваемой обилием гласных: *é, e, ü, ö, i*.

Тютчевский образ во втором четверостишии рождает две детали — „бодрый серп” и „праздная борозда” — в их противопоставлении:

Где бодрый серп гулял и падал колос,
Теперь уж пусто все — простор везде, —
Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.

У С. Антонова в „Письмах о рассказе” сказано о детали следующее: „... ценность детали не в богатстве ассоциаций, не в длине цепи представлений и образов. Ведь вся эта цепь, если бы она была выписана автором, служила бы только средством для того, чтобы воссоздать в душе читателя то же самое ощущение, которое испытывает автор. Свойство счастливо найденной детали „четвертого измерения” и состоит в том, что она способна возбудить это результирующее ощущение сразу, как бы минуя всю последовательно-логическую цепь представлений и образов, заставляя читателя подсознательно, с быстротой молнии прочувствовать все промежуточные ступени познания предмета.”¹² В переводе:

*Hol sarló járt, s dőlt kalász-rengeteg
minden kiürült már a messze pusztán
s fehér pókháló-erezet
csillog a sok üres barázdán.*

(Где серп ходил, и масса колосьев упала
Все уже опустело в далекой степи.
И белая сетка паутины
Блестит на пустых бороздах.)

Тютчевская деталь к сожалению исчезает из перевода. Ощущение пустоты и простора подчеркивается у Тютчева синтаксической структурой предложения, местоимением „все” и следующим за ним наречием „везде”. В переводе только одно местоимение „minden”, строка становится более описательной и менее экспрессивной. Определение „тонкий” („паутины тонкий волос”) в переводе превращается в „белый”, в то время как у Тютчева совсем отсутствуют краски, а все предметы характеризуются не со стороны цвета, а со стороны качества: („короткая, но дивная пора”, „хрустальный день”, „лучезарные вечера”, „теплая и ясная лазурь”, „паутины тонкий волос”). Эпитет „тонкий” усиливает впечатление хрупкости и непрочности, пронизывающее всю картину того переходного времени года, когда все в природе становится зыбким, смещается и переливается одно в другое.

Пустеет воздух, птиц не слышно боле, *Mind tágasabb az ég... A dal kihalt belőle.*
Но далеко еще до первых зимних бурь — *De messzi még a téli viharok;*
И льется чистая и теплая лазурь *s frissen-mosott, meleg azúr-mennybolt ragyog*
На отдыхающее поле... *a pihenő mezőkre.*

В заключительной строфе у Тютчева дано совершенно необычное сочетание „пустеет воздух”, воссоздающее ощущение прохлады и тишины осеннего

¹¹ К. Паустовский. Повесть о жизни. М., 1966, стр. 220.

¹² Мастерство писателя. Сб. статей. М., 1961, стр. 195.

неба, удивительное к тому же и по своей звуковой выразительности. Л. Сабо сумел найти прекрасный эквивалент — столь же необычный и выразительный: 'Mind tágasabb az ég' (Все просторнее небо. . .). Однако в переводе тютчевские вполне реалистические образы чуть заметно смещаются в сторону романтического их истолкования: у Тютчева — „Пустеет воздух, птиц не слышно боле. . .”, у Сабо — „Mind tágasabb az ég. . . A dal kihalt belőle” (Все просторнее небо. . . Песня вымерла в нем. . .), у Тютчева — „чистая и теплая лазурь”, у Сабо — „frissen-mosott, meleg azúr-mennybolt” (свежеумытый, теплый, лазурный небесный свод). Но Леринцу Сабо удалось уловить главное: надвигающееся оцепенение и теплоту, ясность и прелесть осени, передаваемые не только строфической композицией и словом, но и доминирующим во всех трех строфах звуком у (у Сабо — 'ü'), в разном окружении согласных и в разных сочетаниях с другими звуками оттеняющим игру тепла и прохлады.

* * *

Одна из основных задач, встающих перед переводчиком поэтических произведений, — найти соответствующий оригиналу ритм, „основную силу, основную энергию стиха.” Интересно определение поэта, данное А. Блоком: „Что такое поэт? — Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Поэт — это носитель ритма.”¹³ Созвучия, эпитеты и метафоры в поэзии являются результатом последовательного применения ритма и содержательного совпадения, создающего новые элементы образности. Используя значение, ритм и звучность, поэт создает красоту из необходимых слов, которые сами по себе не имеют никакой поэтической ценности. „Суть проблемы, — отмечает В. В. Виноградов, — в художественной организации, в поэтическом использовании элементов общей речи.”¹⁴

Леринц Сабо — мастер воссоздавать ритм переводимых стихотворений. Сам большой поэт, он услышал и тревожно нарастающий ритм „Осеннего вечера”, и классически стройный ритм стихотворения „Есть в осени первоначальной”; он уловил также и субъективность, и эмоциональность поэтической семантики Тютчева, растворение предметного значения слова в дополнительных оттенках и значениях.

В числе первых русских поэтов Тютчев смешивает размеры в пределах одного лирического этюда. Таковы его „Сон на море” и „Последняя любовь” — стихотворение, признанное П. И. Чайковским доказательством способности русского стиха к чередованию двух- и трехдольного ритма, столь пленявшего его в немецкой поэзии. Но и основной размер, которым пишет Тютчев, четырехстопный ямб, под его пером приобретает новые черты. „Никогда еще русский четырехстопный ямб до Тютчева не достигал такой величавой красоты (плавности и стремительности одновременно); никогда после Тютчева не достигал он такой виртуозности”,¹⁵ — писал в свое время Андрей Белый. Особенно удачно в переводе передан ритм стихотворения „Есть в осени первоначальной”, написанного смешанным четырехстопным и пятистопным ямбом с появляющимся в последней строфе ямбом шестистопным. Стихотворение „Осенний вечер” удивительно разнообразно по метрике: каждая строка имеет свой неповторяющийся ритмический рисунок. Правильное

¹³ Дневник А. А. Блока 1917—1921. М.—Л., 1928, стр. 216.

¹⁴ В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, стр. 140.

¹⁵ А. Белый. Символизм. Книга статей. М., 1910, стр. 300.

чередование ударных и безударных слогов в строке „Багряных листьев томный, легкий шелест” (○ — ○ — ○ — ○ — ○ — ○) создает ритм размеренного шепота, а безударный слог в строке „Порывистый, холодный ветер порою” (○ — ○ ○ ○ — ○ — ○ — ○) действительно, как порыв ветра, нарушает стройность размера. Ритмическое разнообразие тютчевского стиха во многом обуславливается большой насыщенностью его пиррихиями. В одиннадцатой строке стихотворения „Осенний вечер” пиррихий ритмически подчеркивает его законченность: „Что в существе разумном мы зовем...” (○ ○ ○ — ○ — ○). В переводе Л. Сабо сохраняет ритмическое разнообразие, использует пиррихий в этой же строке: „Az, amit embernél...” (○ ○ ○ — ○ —). Сохраняет он и паузу, имеющую у Тютчева исключительное ритмообразующее значение. Передал Л. Сабо и особенность тютчевской рифмы, проявляющуюся в подготовке ее посредством общности гласных рифмующихся слов: (вечеров — дерев), у Сабо: *felett—szelek* и др., а также изменение самой рифмы в завершающей стихотворение „Есть в осени первоначальной” строфе, (рифма двух первых строф перекрестная (ава), а в последней строфе — опоясывающая (авва), изменение, подчеркивающее композиционную законченность стихотворения.

Переводы стихотворений Тютчева Леринцем Сабо появились отдельным изданием и, кроме того, вошли в два тома собрания его переводов „Вечные друзья”. Это огромный труд и в то же время высокое искусство. Поэт — переводчик, как подлинный художник, мобилизует все имеющиеся в его распоряжении изобразительные средства, чтобы достичь нужного, соответствующего переводимому тексту, художественного эффекта. Успех приходит тогда, когда поэт-переводчик глубоко осознает процесс движения образа, находит тот элемент, который присущ именно данному поэту и отличает его от какого-либо другого поэта, а слух его настолько обостряется, что слова для него не только что-то значат, но и „звучат всеми своими гласными и согласными.”¹⁶

Геза Хегедюш в своей книге „О поэтическом мастерстве”, касаясь вопроса художественного перевода, так определяет задачу переводчика: „Самая возможная верность содержанию, даже приближение к дословности, и выражение содержания в самой близкой оригиналу форме.”¹⁷ Богатая венгерская просодия создает неограниченные возможности для перевода с иностранных языков. Леринц Сабо — поэт, которому во многом был близок эмоциональный строй тютчевских стихов, в своих переводах использует эти возможности. В полной мере владея мастерством стиха, он находит для лирики Тютчева великолепные ритмы и мастерски ее инструментует.

¹⁶ Цит. по сб. статей *Мастерство перевода*. М., 1964, стр. 255.

¹⁷ Hegedűs Géza. *A költői mesterség*. Bp., 1959, 215. old.